

## ハントケの3冊の“Notatbücher”

澤岡 藩

この論では、ペーター・ハントケの文章では、用いられていることばが概念と化すことを避けようとする方向に働き、遂行的な性格を帯びる、といわれていることの実質について考える。<sup>1)</sup> 彼の言語一般についての意識が、構造主義的考え方ときわめて共通性があるということ为背景としてみると、その形式的な性格はよく理解できる。そういった捉え方自体が彼が嫌う概念化に陥ることになりかねないのだが、ハントケの言語観は構造主義者たちのものに近い。しかし、それが主観性に強く傾く個人的な内容と重ね合わせて考えられるとき、その形式的側面および扱われる内容にも、必然性があることがわかる。主として3冊のいわゆる Notatbücher が念頭に置かれている。時期的にはほぼ『子供の物語』にいたるまでが、ここでは扱われている。

ハントケの作品についてなにか包括的なことを語ろうとすること、言いかえれば彼の作品をある別のことばに置きかえようとすることは難しい、というより意味がない。なにもそれはハントケの場合に限ることではないし、確かに文学作品はほかのことばで置きかえられないから価値があるということは当然なのだが、それでも、例えば批評というようなほかの形式をもって、その内容に限りなく接近をこころみることが可能である場合とはちがった場合がここにはあるようにみえる。

往々にしてわれわれは彼の文章を繰り返し、引用し、ただ幾ばくかのコメントを、それも大抵は彼の言語観に言及するものを付けくわえるだけで終わることになりかねない。このような事情はハントケに限

らず、ボートー・シュトラウスのような作家の場合にも同じで、その理由は「二人の文学はいつも繰り返して文学についての語りであり、彼らの書くものはそもそも書くということは何なのか、どのようにして、あるいはそもそも、書くということは可能になるのかという問いに貫かれている」<sup>2)</sup>からである。

彼らが書くことについて書いている以上、それについて書くわれわれのことばは、いわば書くことについての3番煎じにすぎない。しかも彼らが書くことについて論文のような形で語るわけではなく、書くことの経緯を書く過程で示しているとなれば、なおさらのことである。

すでにはじめに述べたように、ハントケの文体は、基本的にことばが一般的概念に陥ることを避ける方向に働く。ことばを使うと使われたことばに既成の意味が必然的に付着する、それをあたう限り排除して、今そこにある知覚を正確に表現しようとするのが、いつでもこの作家の目的であった。

一方で、実際それは可能なのだろうか。そもそもことばの限界として概念化へと向かうその性格は取り除き得ないものではないのか、という疑問が常にある。ことばが仮にも伝達の用を成すのはお互いの了解、他者のうちでの了解が存在するからであり、完全に独自の世界にとどまれば、もはや相互の了解は成り立たない。

ハントケは言語の問題をどの作品でも追及しているといわれるが、彼を作品を書くところまでに押しやっている力は別のところにあるはずだ。おそらく作家はことばに関心があるだけで作家になりはしない。ハントケは書くことが自分自身をよりよく理解するためだと繰り返し言い、また唯一自分と世界との道筋をつける方策だと言う。世界と自分との折り合いをつけるためにことばの問題が生じているのはよくわかる。しかし、それが読者にある程度の影響力を持つためには幾分かの普遍性が当然そこになくてはならない。

実は言語の問題は人間の根本的な問題として繰り返しいわれていな

がら、実世界の中で一般的に普通の生活を営む人々の間で、それほど意識化されているわけではない。その問題をこうして扱うわれわれですら、例えばハントケの作品の主人公たちが経験するようなことばの強制力を実生活においてたえず実感しているわけではない。しかしハントケは、例えば『観客罵倒』のようなことばの問題を先鋭化した形式主義的な挑戦であまりに成功しすぎたきらいがある。彼はことばに対する意識を非常に強調するので、彼のことばに対する意識化を求める意図に応じて、私たちは彼の作品が提示する感覚的な実感を離れて、論理に絡めとられたような趣がある。

それがリアリズムであれ、ハントケの批判する叙述的文体の作品であれ、われわれはそこでのことばがある明確な象を作り上げていて、ひとつの世界を確かなものとして提示されれば、それで納得する。ハントケの描写はその類のものとは違う。われわれに自分の現実とは違う新たな現実を提供してカタルシスを得させるような形で彼のことばは進行しない。そこではことばはことばに対しての距離を測り、その徹底した意識が逆に何かの論理をその裏側に嗅ぎ付けさせてしまう。微細なものの集積と言ってもよい彼の作品の特徴が、その印象をますます強くする。彼に関する毀誉褒貶が極端なわけはそこにある。

彼の転機となった時期である70年代半ばに書かれた、『世界の重さ』は、ことばの強制力に対する抵抗を執拗に描出している。彼は、それまでの言語劇、小説の中ですでにその問題を繰り返し扱い、『世界の重さ』では、さらにロシアフォルマリズムの形式主義的な展開をなぞるような形で記述した。ただしことばを単に「異化」というのではなく、ことばの捉えがたい断片をまるで百科事典のようにならべながら、おおげさにいえば非文学的な歴史ともいえる、誰でも生産することが可能な日記という形式へとことばをを持ち込んだ。外面的な統一性のない、日常の観察、引用、情報、夢あるいは記憶等々を含

んでいる自叙伝的な（即断はできないとしても）断片の連なりの異様な集積がそこにはある。

確かに、そのころのハントケの仕事はある種の知覚の喪失によって困難になった語りの形式に依存することでほとんどが成りたっている。ある種の知覚というのは、簡単に言えば現実感の喪失とでもいえるもので、ことばが自分に対して抵抗を始めることだ。しかしこの知覚はたしかにハントケと世界の関係から、ハントケあるいは彼の書く登場人物に生じたものではあろうが、それは知覚ではなく知見といってもよいものと密接に結びついているはずだ。それは基本的に前世紀に問題となった、ソシュール以降の構造主義的知見がその背後にみえるものだ。

『世界の重さ』（1977）はその語りの問題をかなりラディカルにつきつめたものだといえる。物語るということがますます困難になる、というより自ら拒否する過程が大変な量をもって提示されている。

その後に書かれた『鉛筆の物語』（1982）『反復に関する空想』（1983）の2作を加えたシリーズはほとんどメモ、ないしスケッチというものだ。それぞれ一冊の本として出版されてる以上、作品（テキスト？）として読まざるを得ないが、場合によれば、下書きのようにも扱われかねない断片のみのあつまりである。対象があまりに雑多であるために不思議なことにそこから何らかの統一した‘意味’を読み取ることにはできても、統一したイメージを紡ぐことはできず、ただ執拗な作家の意図としての‘意味’が読み取れてしまう。

しかしこのような本来なら‘作品’になりがたいものを3冊も出すということが、この作家の文章の特徴を端的に示している。当然否定的な評価も多い。「ハントケの本の中でかつてこれほど現実性の乏しいものはなかった。『世界の重さ』は実りない、退屈な、言葉を腐らせる恣意的な言葉からなり、外見的にまさに通り過ぎてゆくものを重箱の隅をほじくるような入念さを駆り集めて、細緻な印象を表現すること、

まさにそういう方法で（その逆ではなく）知覚しようとする。」<sup>3)</sup> といった評言が見られたのも故なしとしない。しかしそれらの否定的評言がそのまま肯定となりえる境界に彼の作品は位置している。

次のような箇所をまず始めに示そう。

今までわたしが見たり聞いたりしてきたすべてのものが、それがわたしのなかに入った瞬間にその本来の形態を失い、もはや直接ことばで表したりイメージで再現できず、すぐになにかまったく形のなにものに変容してしまうという感情。わたしの書くという努力は、まるでわたしのなかの無数の形のなにものをなにかまったく本質的に別のものへ変える事でなければならず、それで書くことがこの形のなにものと化した何千という経験をまったく新しい形へとめざませることであり、なおかつそれはわたしの感情を通じて相変わらずもともとの体験との関連を保っていなければならないという気持ち。— これら真性でリアルな、しかし意味をもたないモノとの結びつき、それらはつまりわたしの意識および存在の神話的イメージでもあろう — そしてその表象はいま、わたしのなかのすべての数えきれないぞっとするほど形態のなにものの中間物から生じる。物事とイメージの中間物、しかしそのどちらでもないものから。<sup>4)</sup>

以上のことばはおそらくハントケのもっとも正直な含みの多いことばでもあり、かれの表出の機微を性格に表現しているものだ。「その本来の形態」というが、そのようなものがあるのか。「直接ことばで…」というがそれ以外になにかがあるのか、といった幾つかの疑問を呈することができないわけではないが、表現というものが、必ず自分という媒介を経てなされなければならないという当然な過程に含まれる微妙な点がよく示されている。書くという努力は、「まるでわたしのなかの無数の形のなにものをなにかまったく本質的に別のものへ変える事

で...」、自分の存在は何者とも形の見えない「物事とイメージの中間物」であり、表現という手段を経てのみ生じる世界との関連のありようという点では、表現というものの実態が正確に語られている。

とはいえここでは、「元の体験との連関をたもたなければ」といわれることで、ハントケがあくまでも真の体験というものをことば以前のものとして前提していることが読み取れる。ただ、「形のない蛹と化した何千という経験」といわれる以上その元の体験は、表出される以前には無い。

実はことば以前にそのようなものは無いとあっさり言ってしまえば、ハントケの言い回しはさらにすっきりしたものになるはずだ。あらゆる言語活動は、はじめから虚構である。ヴィトゲンシュタインにならっていえば、「世界は事実の総計であって、ものの総計ではない」。しかしハントケはもともとの真の体験に固執し、それを正確に表出しようとする作業に没頭する。そこではことばとして作り上げた架空の世界を提供してその中で人々に新たな体験をさせようという考えは微塵もない。ゆえに彼の作品はことばをめぐるメタ言語的作品にならざるをえず、必然的に言語的問題に興味を惹かれる読者以外の人を遠ざけてしまうことになるはずだ。

にもかかわらず彼がかなりの読者を獲得しているのは、ことば以前に彼が感じているいわゆる引用符付きの“現実”に一定の普遍性があるからだといわざるを得ない。彼が伝えたいことはことば以前のなにか言い知れない「形のない蛹と化した何千という経験」なのである。なおかつそれは「私の感情をつうじて」作者個人の刻印を押されている。しかしその作者はハントケその人というより作者の像とでも言えるもののはずだが、ハントケは書いている主体を自分と一致させることにはあまり抵抗がないようだ。この点ではポストモダニズムからはなれている。

ところでそこでのことばはどのようなものであったのか。ここで再び振り

返ってみておくことも無駄ではないと思われる。彼のことばは彼の目的に従って特殊化されているのだろうか。

一般向けとはいえ極めて包括的で懇切な書『言葉をめぐり物語をめぐる ―ペーター・ハントケの世界』のなかで平子義男氏は次のように書いている。

「ハントケは、説明や叙述という迂路をとる代わりに、いきなり同等物を言語的造形によって呈示するという方法、遂行的言語という方法によって、示してみせます。」<sup>5)</sup>

おそらくここで「遂行的言語」といわれているものは、言語学分野のオースティンやサールの説にいわれているような performative language のことではあるまい。<sup>6)</sup> 明確にそこに書かれているように「説明や叙述という迂路をとる代わりに、いきなり同等物を言語的造形によって呈示する」ことがそういわれているわけである。

しかし同等物とはなにの同等物なのか？ あの「形のない蛹と化した何千という経験」の同等物と筆者は理解するが、ことばが指し示したいものがすでに存在していて、彼の言葉はそれの置き換え、代置物というわけではない。それはむしろ無定形の感情・知覚そのものの代置物としてあるのではないか。

平子氏は遂行的という点を折に触れて懇切丁寧に説明している。たとえば『観客罵倒』を例として次のような説明をしている。

俳優が観客に言います。「あなた方は何も考えていない。だからあなた方はとらわれていない」。ところが「我々がそれを言うことによって、我々はあなた方の思考の中に忍び込む」ことになる。本当に何も考えてないうちは自由ですが、「何も考えてない」という言葉をきいてその通りだと思うとき、わなにはまります。そのとき実は、もうその言葉のことを考えるということを遂行しているわけで、頭の中はゼロでなく、つまり自由でなくなっているからです。「あなた方は（我々ととも

に) 考える。あなた方は (我々を) 聞く、あなた方は (我々の言うことを) 後から遂行する」というわけです。

さらにまとめて、

『観客罵倒』は言語批判の理論という「高級な」事柄を、ごく自然に舞台の上で実演し遂行してみせました。理論を実践化するこのやり方は、何ともみごとなものです。演劇の約束事を破り (統辞論をはみ出し)、観客の実際の反応をそのまませりふに取り入れる。虚構をいきなり現実とドッキングさせる (意味論の次元へ出る)。観客はただの観客ではなくなり、同時にすでに演劇の中に組み込まれ、演劇行為をさせられてしまっている。演劇 (舞台) の言語がそのまま現実生活 (観客) の次元に移行してゆき、言語が実践となる、すでにそう遂行されている。遂行の言語によって、観客・劇場の現実がそのまま演劇内容となり、この同時性が、演技と現実 (みかけと存在) の二重構造を不可能にし、リアリズムの嘘を締め出しています。

概念による媒介をよしとする時代が、非媒介 (説明ぬきの遂行) をよしとする新しい時代に、取って代わられようとしていました。(51-52頁)

つまりはことばの強制力を実感させることが眼目であり、それを説明叙述するのではなく遂行するということだ。演劇の場合にはそれは成功しているのはまちがいない。まさにパフォーマンスとしてのことばである。しかしそこでの効果は目覚しいものがあったようだが、そこで語られることばそのものに質的なちがひがあるのかという点は考えに入れなければならない。ことばそのものに遂行的作用があるわけではなく、相手に面と向かって言うという舞台の上だからこそその効果であり、状況依存性はきわめてつよい。しかし劇以外でも、初期の



小説作品にはその意図が十分に見て取れるものが多い。

以前はちょっとは知られたゴールキーパーだった機械組み立て工ヨーゼフ・ブロッホに、彼が朝仕事に出かけていった時、くびだということが告げられた。とにかくブロッホは、労働者たちが折りから泊まっている飯場の入り口に、自分が現われた時、ただ現場監督が軽食から目をあげたということ、その様な通告と解し、建築現場を去った。通りに出て彼は手をあげた。しかし彼のわきを通り過ぎた車は――ブロッホはタクシーを止めるために手をあげたのではなかったが――タクシーではなかった。結局彼は目の前でブレーキの音を聞く。ブロッホは背を向ける。彼の後ろにはタクシーがとまっていて運転手が悪態をついた。ブロッホは再び向き直り、それに乗ってナッシュ広場まで走らせた。<sup>7)</sup>

ここではいったん「くびだということが告げられた」という断定をしておきながら、次でそのことが実はブロッホが「その様な通告と解し」たという説明を加えて論理をつなげている。つづけて「彼はタクシーを止めるためではなく手をあげ」るのだが、通り過ぎた車はタクシーではなかったと断定されたうえで、実はタクシーであったといわれるのである。読者は当然文章を読み直すことになり、はじめから意識的にさせられる。ただしその効果はあくまでも、論理的齟齬から生じるものであり、一語一句のことばが特殊に遂行的というわけではない。

そして徐々に、特に『子供の物語』以降ではこのような文体はほとんど影を潜める。エピファニーといえる体験を語りの焦点にすえるようになり、モノとの結びつきの神秘的なイメージが好んで語られるようになる。

その後の春、その緯度にしては以上に生暖かい、風のある日曜日、子供は砂の多い前庭に立っている。地面はわずかに傾いて、奥が茂みの列に縁取られている。茂みと茂みのあいだにあいた黒く深い間隙、前景でなびく子供の髪との調和、ほぼ十年も前子供がひとりで知らない土地の土手を歩んだときと同じ(ただ髪は長くなり、濃い色が混じる)。そして今子供はその茂みのあいだを行く、周り中にかぜが立ち騒ぐなか、まるで世界の果てにまで。このような瞬間は決して見過ごされたり忘れられたりしてはならない。それらの瞬間はさらに共鳴することができる補足を要求するのだ。旋律、歌を。<sup>8)</sup>

ここではことばは描写から説明へと、むしろ要求へと移行して、自分の手法への解説とさえなっている。むしろわれわれは論理を要求されるのだ。

意図的な引用を避けるために『世界の重さ』『鉛筆の物語』『反復に関する空想』からまったく恣意に頁をめくって、ドイツ語のまま引用してみる。

Das kleine dicke "Landmädchen", das beim Aufräumen dem Bücherstapel neben mir umstößt, so daß die Bücher durcheinanderliegen: sie stapelt die Bücher nicht, um sie wieder in Ordnung zu bringen, sondern schiebt sie, wie sie sind, enger zusammen, als sei das für sie das Ordnen solcher Dinge. <sup>9)</sup>

Durch den bloßen Willen zwang er aus dem leeren Horizont eine Erscheinung: und eine Art Nordlicht erstrahlte dann dort, einige Momente lang. <sup>10)</sup>

Ja das ist es: ich habe keine Achtung mehr vor den meisten täglichen Gegenständen, weil sie nicht von Menschen gemacht sind. <sup>11)</sup>

それぞれについて何かコメントをつけることはできるだろう。しかしここで、この3例が書かれた時間の流れに沿って、ハントケの現実に対する態度の変化を（半ば無理やり）読み取るとすればどうであろう。例えば最初の例について、筆者と掃除をする娘とのそこに積み重ねられた本の扱い方から価値観の違いを読み取り、2番目の例から純粋な知覚と神秘性を語り、また最後の例から筆者の（人間）世界への回帰を見て取る、といった具合に。それはあまりに固定的な、それも論者の方向付けを含んだ恣意として、意味に囚われ過ぎてしまっている。

意味すなわちシニフィエこそがすべてであり、シニフィアンはいつでもそれを運ぶ道具か手段でしかないかのようだ。周知のようにギリシア語のロゴスは、理性や論理を表すとともに言葉という意味もあわせ持っている。デリダがこの言葉を使って、西洋形而上学はプラトン以来「ロゴス中心主義」に陥っていると言うとき、それは、シニフィアンなしにシニフィエのみの世界が成り立つと考えてしまう、ひとつの先入見を告発してもいるのである。

いくつ例を挙げてみても基本的に大差はない。ただ見るべきことはハントケの文章のいわば原型とでもいえるこの3つの集成の文章をみても、ひとつひとつのことばのレベルでは取り立てていうべきことのない、普通の叙述的文体であるということだ。かれの叙述的文体批判に対して、ハントケの文体自体が叙述的ではないかといわれるのも、やむない一面がある。

もちろん文学におけることばも、一般的言語活動としてのことばと截然と区別されているわけではない。詩的言語の機能を追及して日常言語と対比させ、詩的言語を日常言語の特殊な形態（異化）として取り扱ったロシア・フォルマリズムやあるいはニュー・クリティシズムのような言語観は、個別の業績では見るべきところがおおいが、文学のことばの機能として明確に詩的機能を区別できているわけではない。

それゆえ彼の文体について、「言語には言語以外のものを規定してしまいう力があること、その典型としての消費社会の言語の特徴（シニフィアンなきシニフィエの氾濫）を明らかにして、現実の言語をなぞりつつ脱構築し、非概念言語、遂行的言語（パフォーマンス）言語、帰納言語を用いて生の経験にたち帰るものである」といった表現でハントケの作風をかたるとき、（このようないいかたを私はあえて典型的にしているのだが）、当然そこからはこぼれ落ちるものが出てくる。それは結局のところ、あの「形のない蛹と化した何千という経験」が、われわれにとってどんな‘意味’を持つかということなのだ。それでは堂々巡りではないかと、思われるかもしれない。なぜならハントケはその‘意味’を排除する努力をし、ひたすらただ正確なその再現のみを考えているのだから。しかしそこに、この作家をどう評価するかの分岐点があるように思われる。

ハントケの手法はまったく彼の場合にしか見られないというものではない。あらためて振り返ってみるとき、ハントケのことばに対する態度はたとえばロラン・バルトらの構造主義者のものときわめて近いものであることが思い起こされる。ウィリアム・フォークナーとバルトが彼の文学とその論理の守護神だったことはあらためて思い起こしてみればよい。

そこには共通して、われわれ人間が記号と意味のシステムとしての言語（ラング）によって根本的な拘束を受けているという認識がある。われわれの思考や行動のすべてが、言語によって制約され、決定されており、われわれは言語の構造の内部から出ることができない。言語とは権力、われわれ語る主体の存在を根底から規定する根源的な権力なのであり、バルトに、言語はファシズムだ、とまでいわせるものだ。われわれが自分の内部意志にしたがって自由に話し、自由に生きていると思っているのは幻想にすぎなく、現実には言語の網の目にがんじがらめになっている、ということである。

特に思い起こすべきなのは、バルトもハントケと同様、いやそれ以上に、かなりの著作でフラグマン（断章）という形式を用いていた。精神と身体という古くからの2項対立をこえて、言語を横断して身体を取り戻すというのが、バルトのよく使う言い回しだったが、あくまでも言語の中にいて、言語を用いてそれを実現するには‘断章’という方法が最適なのであろう。断章でなく連続して書き続ければ必然的に意味を伝達せざるを得ないからだと思われる。

ハントケの言語観とその手法もまったくこの枠組みの中にあるといっていだろう。

意味を取り除く、概念化を避ける、ということはいいかえればエクリチュールから自由になるということである。エクリチュール（文章意識を伴った書く行為）とは、バルトによれば、ある価値判断を含むもので、別のエクリチュールとのあいだで利害関係などの相克を生じさせるものである。その意味でハントケのこれら3冊の書はエクリチュールを欠いている。否定的に言えば、瑣末な対象に対する執拗なまでの自慰的な固執であるが、肯定的に言えば、ことばの普遍的な瞬間を発見するための繊細な観察の集積なのである。しかもその対象はことばそのものにしかないからエクリチュールを欠く。実はそれが概念化を避けているということの実質であり、ことばが遂行的な性格を帯びてもそれが向かわせるのはことばに対する意識化なのだから、意味を帯びびようがない。

だが、そのようなことばが芸術の本来の目的である楽しみを与えてくれるかどうかは別問題である。ちょうど構造主義的思考がシステムの関係性を明らかにしたのが、個々の対象の特質をないがしろにしたように、そこでは総体としての論理が逆説的に前面に出てしまう恐れがある。ハントケの場合も同様で、概念化を避けながら全体が構造主義的思考に裏打ちされた論理で読まれる可能性がある。それを後期のいわゆる“方向転換”以降の作品がどれだけ打ち消しているかをみない

ればならない。「形のない蛹と化した何千という経験」は、ハントケのことばの使い手としての充溢する才能を裏打ちするものではあるが、その経験に共通するエクリチュールが、ことばそのもののしか基本的に扱われなかった初期の微細な断片には現れにくかったということだ。何千という経験が、まとまってどんな方向（エクリチュール）を指し示すのかはまだ明らかではない。

注：

1) 概念化を避ける文体という点については、ハントケに関する岐阜薬科大学基礎教育系紀要中の一連の論考で折に触れて述べてきた。ここでは、平子義雄：『言葉をめぐり物語をめぐる —ペーター・ハントケの世界』 鳥影社、1998年、の中で「遂行的」ということばが使われていたことに触発されて再びとりあげた。

2) Hage, Volker: Episches Lebensgefühl Peter Handkes Notatbücher, In: Spätmoderne und Postmoderne, Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Paul Michael Lützeler, F/M 1991, S. 118

3) A. a. O., S. 119 参照

4) Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977), Salzburg 1977. S. 31

5) 平子義雄：『言葉をめぐり物語をめぐる —ペーター・ハントケの世界』 鳥影社 1998年、6頁

6) 一見陳述文のように見えながら、その実いかなるものも「記述」「報告」せず、しかもそれはただ単にナンセンスなのではなく、その文を述べることがある行為の遂行そのものであるか、少なくともその遂行の不可欠の一部をなすかであるような文がごく普通に存在する。オースティンはこのような例をとりあげ、行為遂行的発言として、すなわち何ごとかを言うことが、そのままで何ごとかを行なうことであ

るような発言として、事実確認的発言と区別した。しかし遂行的発言を事実確認的発言から厳密に区別することができるかどうかという問題が生じる。結局のところ彼は議論の出発点であった行為遂行的／事実確認的という対比を厳密な意味では放棄せざるを得なくなるのだが、それは事実確認的発言をも含め、どのような発言もなんらかの意味において行為遂行的であることを認めるためにほかならない。ハントケの表現とここでいわれている performative language の関係は検討に値するものなのかは今は取り上げない。遂行的という言い方がそのまま performative language といわれるところのオースティンやサールの概念に連なるものではないとしても、言語的にそのような性質をもつものかどうかは確認する必要があるが、多分その答えは否定的なものになるだろう。

7) Handke, Peter: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt/M. 1970 S. 7.

8) Handke, Peter: Kindergeschichte. Frankfurt a.M. 1981 S. 136

9) Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977), Salzburg 1977. S. 93

10) Handke, Peter: Kindergeschichte. Frankfurt a.M. 1981 S. 51

11) Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt a.M. 1983 S. 35